

KÖRPERLICHKEIT, MATERIALITÄT UND GENDER IN THEATER UND THEATERWISSENSCHAFT

KATHARINA ROST UND JENNY SCHRÖDL

rost@zedat.fu-berlin.de; j.schroedl@fu-berlin.de

ABSTRACT

In der Theaterwissenschaft wird dem Körper besondere Bedeutung zugeschrieben – über die physische Anwesenheit von Schauspieler*- und Zuschauer*innenkörpern definiert sich die für das Theater konstitutive Dimension der ‚Liveness‘ des Geschehens. Körper, Laute, Objekte etc. auf der Bühne werden als temporäre Ergebnisse vielfältiger Materialisierungs- und Verkörperungsprozesse aufgefasst. Unser Beitrag stellt das Verhältnis von Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft ins Zentrum der Auseinandersetzung und zielt darauf, die Interdependenz der drei Kategorien herauszuarbeiten und hervorzuheben. Dieser Zusammenhang der drei Begriffe ist in der Theaterwissenschaft durchaus keine Selbstverständlichkeit, im Gegenteil: Während Materialität und Körperlichkeit im Kontext des *performative turn* eine starke Aufwertung und Zuwendung erfahren haben, ist Gender vergleichsweise marginal geblieben. Im ersten Teil des Artikels soll es um eine begriffstheoretische Erörterung der Kategorien von Materialität und Körperlichkeit in ihrem Verhältnis zur Kategorie Gender gehen, wie sie primär im deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Diskurs der letzten zehn bis 15 Jahre Verwendung finden. Im zweiten Teil stehen drei Strategien des Gegenwartstheaters im Mittelpunkt, welche das Verhältnis von Materialität, Körperlichkeit und Gender verhandeln: Cross-Dressing, Nacktheit und Affektion der Dinge.

SCHLAGWÖRTER

Theater, Performance, Körper, Materialität, Performativität, Affekt

VERÖFFENTLICHUNGSDATUM

22. September 2017

ZITATIONSEMPFEHLUNG

Rost, Katharina/Schrödl, Jenny (2017): Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft. In: Open Gender Journal 1. doi: 10.17169/ogj.2017.8.

DOI: <https://doi.org/10.17169/ogj.2017.8>



Katharina Rost und Jenny Schrödl

Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft

[1] Unser Beitrag stellt das Verhältnis von Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft ins Zentrum der Auseinandersetzung und zielt darauf, die Interdependenz der drei Kategorien herauszuarbeiten und hervorzuheben. Dieser Zusammenhang der drei Begriffe ist in der Theaterwissenschaft durchaus keine Selbstverständlichkeit, im Gegenteil: Während Materialität und Körperlichkeit im Kontext des *performative turn* eine starke Aufwertung und Zuwendung erfahren haben, ist Gender vergleichsweise marginal geblieben. Im ersten Teil soll es um eine begriffstheoretische Erörterung der Kategorien von Materialität und Körperlichkeit in ihrem Verhältnis zur Kategorie Gender gehen, wie sie primär im deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Diskurs der letzten zehn bis 15 Jahre Verwendung finden. Im zweiten Teil stehen drei Strategien des Gegenwartstheaters im Mittelpunkt, welche das Verhältnis von Materialität, Körperlichkeit und Gender verhandeln: Cross-Dressing, Nacktheit und Affektion der Dinge.

Die Kategorien Materialität, Körperlichkeit und Gender in der Theaterwissenschaft

[2] Der Begriff der Materialität erfuhr in den 2000er Jahren im Kontext des Performativitätsdiskurses innerhalb der Theaterwissenschaft eine erhöhte Konjunktur, während er davor kaum Verwendung fand (vgl. Pfeiffer 1988, 15ff.). Auseinandersetzungen mit Judith Butlers Performativitätstheorie und ihrem Konzept der Materialität, die Rezeption des Begriffs im französischen Poststrukturalismus – u.a. bei Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva – „und dem kulturwissenschaftlichen Interesse an der Materialität der Kommunikation [...] rückten Fragen nach der Materialität allmählich ins Zentrum der theaterästhetischen Betrachtung.“ (Schouten 2014, 206)

[3] Ganz allgemein meint der Begriff Materialität im theaterästhetischen Diskurs die sinnliche Erscheinung und Wirkung von Objekten, Körpern oder Prozessen im Moment ihrer Wahrnehmung und Erfahrung (vgl. Schrödl 2012, 36f.). Abgegrenzt wird der Begriff vor allem vom Materialbegriff, der stärker feste oder beständige Objekte umfasst, wie etwa das Bühnenbild oder Dekorationen. Die Materialität einer Theateraufführung meint hingegen fluide Körper und Bewegungen im Raum; zum zentralen Kennzeichen der Materialität einer Theateraufführung wird mithin die Flüchtigkeit und Transitorik von Körpern, wie Erika Fischer-Lichte es ausdrückt: „Die besondere – eben flüchtige – Materialität der Aufführung werde vielmehr durch die Körper der Schauspieler konstituiert, die sich im und durch den Raum bewegen.“ (Fischer-Lichte 2004, 49) Entsprechend wird nach Fischer-Lichte die Materialität einer Aufführung durch vier miteinander verbundene Phänomenbereiche hervorgebracht: Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit (vgl. ebd., 129ff.). Ein weiteres zentrales Kennzeichen von Materialität ist, dass der Begriff in einem Spannungsverhältnis zur Referentialität bzw. Semiotizität verstanden wird. Das heißt, mit Materialität sind all jene Prozesse verbunden, die nicht darin aufgehen, zu bedeuten oder Sinn zu erzeugen, sondern bei denen das phänomenale Erscheinen und Wirken im Hier und Jetzt im Vordergrund stehen. Der*die Schauspieler*in sei nach Fischer-Lichte nicht „als reiner Bedeutungsträger“, also nicht in seiner Funktion der Darstellung einer fiktiven Figur zu begreifen, sondern eben in seiner „spezifischen Materialität“, also in seinem konkreten sinnlich wahrnehmbaren körperlichen So-Sein (vgl. ebd., 50). Die Materialität kann dabei Zeichenfunktionen und Sinnprozesse irritieren, stören oder gar aussetzen.

[4] Kommen wir zum zweiten Begriff, den der Körperlichkeit, der einerseits – wie gerade angedeutet – eng mit dem Begriff der Materialität verbunden ist, insofern Körperlichkeit eine zentrale Dimension der Hervorbringung der Materialität einer Aufführung darstellt. Andererseits geht der Begriff der Körperlichkeit über das Konzept der Materialität hinaus, besitzt kategoriale Eigenständigkeit und hat eine weitaus umfangreichere Begriffsgeschichte sowie -genese als Materialität, die hier kaum adäquat umrissen werden können (vgl. Hardt 2014, 189ff.). Wir möchten hingegen auf einen zentralen Aspekt des Begriffs abheben, der in den performativitätstheoretischen und theaterästhetischen Debatten besonders hervorgehoben wird. Dabei geht es um die Doppelbedeutung des Körpers, die man mit Helmuth Plessner als ‚Leib-Sein‘ und ‚Körper-Haben‘ bezeichnen kann (vgl. Plessner 1970, 43). Mit dem ‚Leib-Sein‘ wird der phänomenale, gespürte Leib bezeichnet, während ‚Körper-Haben‘

den Körper als Objekt, Konstrukt oder Metapher meint. „Der Mensch hat einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann“, so Fischer-Lichte in Rekurs auf Plessner, „[z]ugleich aber ist er dieser Leib, ist Leib-Subjekt“ (Fischer-Lichte 2004, 129).

[5] In Bezug auf das Theater bedeutet die Doppelheit des menschlichen Körpers nun Folgendes: Im Sinne des ‚Körper-Habens‘ kann der Körper des*er Schauspieler*in als Zeichen verstanden werden, als eine Repräsentation einer fiktiven Figur; im Sinne des ‚Leib-Seins‘ ist jede*r Schauspieler*in gleichzeitig aber auch ein ganz singulärer, phänomenaler Körper. Vor diesem Hintergrund der Abständigkeit, d.h. der Distanz des Menschen zu sich selbst vermag der*die Schauspieler*in nach Plessner die *conditio humana* in besonderer Weise zu zeigen und zu symbolisieren. Mit den beiden verschiedenen Dimensionen des (Darsteller*innen-)Körpers gehen dann auch zwei unterschiedliche Wirkungs- und Erfahrungsweisen für das Publikum einher: Geht es beim Körper als phänomenalem Leib eher um eine sinnliche Erfahrung, auch im Sinne von körperlicher Übertragung, Ansteckung oder Energie, so umfasst die Wirkung beim Körper als Zeichen eher einen mentalen Deutungs- und Interpretationsprozess.

[6] Bei dem*r Schauspieler*in finden sich also beide Dimensionen der Körperlichkeit. Präsenz und Repräsentation des Körpers treten immer zusammen auf, allerdings in unterschiedlichen Gewichtungen, je nach historischer Phase, Schauspielstil und theatralem Genre. Im experimentellen Theater und der Performancekunst seit den 1960er Jahren bis zur Gegenwart – so die weitverbreitete Forschungsmeinung – überwiegt nun die Hervorhebung der leiblichen Präsenz des*r Schauspieler*in und den damit einhergehenden körperlich-affektiven Erfahrungen gegenüber der Darstellung einer fiktiven Figur. Augenfällig wird diese Betonung des phänomenalen Leibes insbesondere in der Performancekunst, deren Vertreter*innen in den 1960er und 1970er Jahren als sie selbst vor ein Publikum traten, gerade in Abgrenzung zum bürgerlich-psychologischen Theater eben keine Figuren darstellten. Auch für das postdramatische Theater konstatiert Hans-Thies Lehmann eine Verschiebung „vom Sinn zur Sinnlichkeit“ (Lehmann 1999, 275). „Es [das postdramatische Theater; J.S.; K.R.] macht den Körper selbst und den Vorgang seiner Betrachtung zum theaterästhetischen Objekt. Weniger als Signifikant, denn als Provokation taucht er auf.“ (Ebd., 366) Die Körper, die im postdramatischen Theater sowie in der Performancekunst auftreten, sind dann auch Schmerz-Körper, Lust-Körper, Kraft-Körper, Ding-Körper, Tier-Körper, Höllische- oder Verfallene-Körper, um die Kategorien Lehmanns zu zitieren, die ihre jeweilige

konkrete Präsenz im Hier und Jetzt einer Aufführung in besonderer Weise ausstellen (vgl. ebd., 371ff.). Dennoch ist leibliche Präsenz nicht von körperlicher Repräsentation und Sinngebungsprozessen zu trennen, so formuliert es auch Yvonne Hardt:

[7] „Somit stehen auch die Performance-Kunst oder jene Theaterinszenierungen, die sich ganz dem Exponieren von Körperlichkeit verschrieben haben, nicht außerhalb repräsentativer Dimensionen. Allerdings werden diese Dimensionen nun pluralistisch gedacht: Nie erschöpft sich Repräsentation in einer einzigen Bedeutungszuweisung, und nie geht die Performance allein in Repräsentation auf.“ (Hardt 2014, 196)

[8] In welchem Verhältnis stehen die Begriffe Materialität und Körperlichkeit nun zum Konzept von Gender? Das Genderkonzept kommt zunächst einmal im Diskurs um Materialität kaum vor. Spielt der Begriff Gender noch im Kontext der Performativitätstheorie und der Begriffsgenese um Materialität in dem eben erwähnten Sinne eine gewisse Rolle, so fällt er aus den konkreten Theoretisierungen und Analysen einer Materialität von Theateraufführungen völlig heraus. Auch aktuelle Theorien des New Materialism fanden bislang kaum Eingang in die Theaterwissenschaft. Kurz gesagt: Materialität und Geschlecht sind im theaterwissenschaftlichen Diskurs keine miteinander verknüpften Kategorien.

[9] Etwas anders verhält es sich mit dem Begriff der Körperlichkeit: Hier gibt es einige Auseinandersetzungen, die sich um das Verhältnis von Körperlichkeit von Darsteller*innen und Inszenierungen von Gender drehen: Beispielhaft sei hier die Studie von Vera Apfelthaler „Die Performance des Körpers – der Körper der Performance“ (2001) erwähnt, die Genderinszenierungen der feministischen und queeren Performancekunst unter körpertheoretischen Gesichtspunkten analysiert. Ebenso sei an den Sammelband „Körper-Inszenierungen“ (2000) von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig erinnert, der sich in einigen Beiträgen ganz explizit mit dem Verhältnis körperlicher Präsenz und geschlechtlicher Erscheinung auseinandersetzt. Gleichzeitig kommt man aber auch nicht umhin festzustellen, dass genderorientierte Auseinandersetzungen relativ randständig geblieben sind, diskursbildend haben sie für das Fach jedenfalls nicht gewirkt, ebenso wie keine einschneidenden theoretischen Impulse aus der Theaterwissenschaft in die Gender/Queer Theorie übergegangen sind.¹ Das heißt, in den wegweisenden und diskursführenden Studien zur Körperlichkeit ist in den theatralen Künsten seit den 1960er Jahren bis zur Gegenwart von *Gender* kaum die Rede, wie etwa in Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“ oder in Lehmanns „Postdramatisches Theater“. Wie kommt es zu dieser ‚Leerstelle‘ Gender im deutschsprachigen Raum,² zumal in einem

Fach, das eine besondere Nähe zu genderwissenschaftlichen Fragestellungen und Gegenständen suggeriert?

[10] Die Gründe hierfür sind sicher vielfältig und komplex, umfassen personale, (inter-) disziplinäre, strukturelle, institutionelle sowie inhaltliche Motive. Kati Röttger machte bereits 2005 auf einen „Nachzüglereffekt der Theaterwissenschaft im akademischen Vergleich“ (Röttger 2005, 522) in Bezug auf feministische und genderorientierte Forschung aufmerksam; sie arbeitete verschiedene Indizien dafür heraus, diese „zeigen sich (1) auf der institutionellen, (2) auf der fachgeschichtlichen und (3) auf der wissenschaftstheoretischen Ebene des Theaters“ (ebd.). In Jenny Schrödl's Auseinandersetzung mit dem Konzept *Gender Performance* wird ein weiterer Begründungshorizont eröffnet, der mit der besonderen Definition von Performativität zu tun hat, wie sie sich in der Theaterwissenschaft innerhalb der 2000er Jahre etabliert hat und die auch die Begriffe von Materialität und Körperlichkeit essenziell betrifft (vgl. Schrödl 2014, 46ff.).

[11] Wir möchten dies hier nochmals kurz anhand von zwei Aspekten erläutern: Zum einen verschiebt sich mit dem theaterwissenschaftlichen Performativitätsbegriff (in Differenz zu Performativität in den Gender Studies im Anschluss an Judith Butler) das Forschungsinteresse vom Semiotischen zum Phänomenalen. Zwar wird immer wieder eine Wechselwirkung von Sinn und Sinnlichkeit betont, dennoch geht die verstärkte Tendenz hin zur Theoretisierung und Analyse des Sinnlichen und Sinn-Übersteigenden. Bei Geschlechterperformances nach Butler handelt es sich aber um Codierungen, Zeichen- und Deutungsprozesse, die zwar in der Erörterung des theaterwissenschaftlichen Performativitätsbegriffs nicht grundsätzlich verschwinden, aber dennoch weniger Beachtung finden. Der zweite Aspekt umfasst die Wiederholung/Iteration: Ist für die genderorientierte Performativitätstheorie das Konzept von *Iteration* von zentraler Bedeutung, ohne die weder eine Konstanz, noch eine Veränderlichkeit von Geschlechtlichkeit denkbar wäre, so tritt dieser Aspekt in der ästhetischen, theaterwissenschaftlichen Performativitätstheorie nahezu völlig in den Hintergrund. Privilegiert werden hingegen Konzepte der Einmaligkeit/Singularität und Unwiederholbarkeit.

[12] Schlussfolgern lässt sich also: Durch diese Etablierung und Betonung der Kategorien des Sinnlichen, Präsentischen oder der Unwiederholbarkeit fällt Gender als Forschungsgegenstand und Analysekategorie aus theaterwissenschaftlichen Untersuchungen der Materialität und Körperlichkeit von Theateraufführungen heraus bzw. ist höchstens eine marginale Kategorie.

[13] In unseren weiteren Überlegungen geht es nun genau darum, die in der Theaterwissenschaft vernachlässigte Verflechtung von Materialität, Körperlichkeit und Gender herauszustellen und zwar anhand von drei Strategien, die im Gegenwartstheater besonders virulent sind und die diese Verflechtung auf verschiedene Weise exponieren, reflektieren oder dekonstruieren: Cross-Dressing, Nacktheit und Affektion der Dinge. Folglich möchten wir den Zusammenhang von Gender, Materialität und Körperlichkeit weniger auf theoretische Weise aufzeigen, was man natürlich auf verschiedene Weisen und gerade auch mit Ansätzen aus dem New Materialism tun könnte. Hingegen möchten wir diesen Zusammenhang ganz bewusst und mit Nachdruck aus der Theaterpraxis entwickeln. Damit soll deutlich werden, wie das Gegenwartstheater als wichtiger Impulsgeber für theoretische Debatten fungiert – dies gilt im Übrigen nicht nur in Bezug auf Gender, denkt man etwa an die debattenauslösenden Inszenierungen zu Postmigration, z.B. aus dem Gorki Theater Berlin, oder zu Disability, z.B. mit der Inszenierung von Jérôme Bel und Theater Hora „Disabled Theater“ (Avignon 2012). Die folgenden Analysen unterschiedlicher Aufführungen aus dem experimentellen Gegenwartstheater, der zeitgenössischen Performancekunst und dem Tanz haben also nicht die Funktion, in irgendeiner Weise als ‚Bebilderung von Theorie‘ zu fungieren, sondern im Gegenteil, sie sollen eher theoriebildend wirken, was hier aber nur in Ansätzen gezeigt werden kann. Das heißt, Praxis wird nicht der Theorie untergeordnet, sondern vielmehr als gleichrangig ernstgenommen und verhandelt. Gleichzeitig nehmen wir auf Theoriediskurse Bezug, die – vor dem Hintergrund der dargelegten Problematik im deutschsprachigen Raum – unter anderem aus den angloamerikanischen Performance und Theater Studies stammen.

Cross-Dressing. Strategien der Repräsentation

[14] Im Kontext des Theaters bezeichnet der Begriff Cross-Dressing eine theaterhistorisch verbreitete, durch Konventionen geregelte Praxis, bei der meist zwischen dem Geschlecht der dargestellten fiktiven Figur und dem*r Schauspieler*in eine Differenz besteht. Häufig wird das Verhältnis zwischen repräsentiertem und vermeintlich ‚eigentlichem‘ Geschlecht auch auf die Ebene der Bühnenhandlung verlagert, wenn sich beispielsweise in Shakespeares „Was ihr wollt“ die schiffbrüchige Viola als junger Mann Cesario ausgibt und von den anderen Figuren auch als solcher adressiert wird (z.B. 1. Akt, 4. Szene). In einem solchen Spannungsverhältnis zwischen Repräsentation und Präsenz

begründet sich, so der Tenor in der theaterhistoriografischen Auseinandersetzung mit Cross-Dressing, die maßgeblich seit den 1990er Jahren geführt wird, die Annahme eines zu bestimmten Zeiten wachsenden Bewusstseins für die Wandlungsfähigkeit von Geschlechtsidentität. Das Ausmaß der Verunsicherung, die von diesen Praktiken ausgeht, ist umstritten. Schließlich, so Jean E. Howard, wird die Beständigkeit der vermeintlich ‚eentlichen‘ Geschlechtsidentität der agierenden Figur kaum je in Frage gestellt, insofern sie am Ende der Aufführung zumeist wieder der heteronormativen Ordnung entspricht (vgl. Howard 1993, 33). Dennoch sind sich viele an dieser Debatte teilnehmende Autor*innen darin einig, dass das auf der Bühne Gezeigte nicht vollständig ohne Wirkung auf die Zuschauenden geblieben sei. Sie gehen davon aus, dass aufgrund der ausgestellten Wandlungsfähigkeit der Darstellenden die Unveränderlichkeit soziokultureller Bestimmungen in Frage gestellt werden könne (vgl. Ferris 2014 [1998], 168; Solomon 1997, 31).

[15] Bei aktuellen Theaterproduktionen ist festzustellen, dass Cross-Dressing vorrangig auf Kleidung bezogen und im Rahmen eines binär angelegten Geschlechterverständnisses verhandelt wird. Kulturell etablierte Geschlechter-Stereotypen werden aufgerufen, so z.B. in verschiedenen Inszenierungen von Shakespeares Viola/Cesario die Bilder des Matrosen, des Schuljungen, des Geschäftsmanns oder des Soldaten. Hier handelt es sich um eine sinnverschiebende Verkleidung, die zu einer anderen Lesart führt, als ‚eentlich‘ zu lesen sein sollte. Ein solches Verständnis von Körperlichkeit impliziert die Annahme eines biologisch determinierten Geschlechts, das mittels diverser Repräsentationsstrategien überdeckt werden kann. Auf der Ebene der Bühnenhandlung unterstreicht die Stereotypie der gewählten Erscheinungsweisen zudem den Charakter der Verkleidung, die der Figur Viola als Tarnung dient. Cross-Dressing wird damit als eine Verschiebung innerhalb des Bereichs der Repräsentation und als Verhandlung von Inszenierungsstrategien aufgefasst. Diese Praxis ist nicht notwendigerweise subversiv; vielmehr gewinnt sie dieses Potential erst dann, wenn die Stereotypen durch Strategien der Parodie, des *camp*, *drag*, *trash* u.a. als solche kenntlich gemacht, übertrieben oder anderweitig kritisch ausgehebelt werden, oder wenn die über Zeichen vermittelte Geschlechtsidentität mit den Aspekten der Körperlichkeit nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Dann kann sich ein Möglichkeitsraum für Irritation und Reflexion auf Seiten des Publikums eröffnen, das sich der eigenen aktiven Bedeutungszuschreibung bewusst wird. Wie Alisa Solomon hervorhebt, kann das selbstreflexive Ausstellen von Ambivalenz die Kraft besitzen, durch eine destabilisierende Wirkung die Wahrnehmungshaltung der Zuschauenden zu verändern (vgl. Solomon 1997, 3). So kann das Theater

vermittels seiner – häufig explizit ausgestellten – Künstlichkeit auf die grundsätzliche Konstruiertheit einer feststehenden, in sich geschlossenen, quasi ‚natürlichen‘ Identität und Geschlechtszugehörigkeit hinweisen.

[16] Dem traditionell eher stereotypen Cross-Dressing gegenüber lassen sich aber noch andere Beispiele des Gegenwartstheaters anführen, bei denen es durch besondere Verkörperungspraktiken zu einem anderen Verhältnis zwischen Repräsentation und Präsenz kommt. Susanne Wolff als Kreon in Stephan Kimmigs „Ödipus Stadt“ (Deutsches Theater Berlin, 2012) bewirkt durch die Ausstellung ihres durchtrainierten Körpers, z.B. indem sie ihren Kollegen Thorsten Hiersch längere Zeit auf den Armen trägt, eine Betonung von Kraft und Körperbeherrschung, Jana Schulz in der Hauptrolle von Karin Henkels „Macbeth“ (Münchner Kammerspiele, 2011) evoziert mit ihrer androgynen Erscheinung und der hellen Stimme einen Eindruck von Jugendlichkeit und Sensibilität und Stefan Konarske als Viola in Michael Thalheimers „Was ihr wollt“ (Deutsches Theater Berlin, 2008) lässt Verletzlichkeit und Versehrtheit in den Vordergrund treten, indem er zusätzlich zur permanent verkrampften Körperhaltung und den eingefallenen Schultern während der gesamten Aufführung zittert. Körperkraft, Empfindsamkeit oder Fragilität mögen Eigenschaften sein, die kulturell geschlechtlich konnotiert und stereotyp besetzt sind, doch wird dieser Aspekt von den Akteur*innen nicht explizit oder parodistisch herausgestellt: Es sind keine machohaften Muskelspiele, die Wolff veranstaltet; Schulz versucht nicht, einen Jungen zu spielen; Konarske suggeriert nicht, dass die Verletzlichkeit weiblich konnotiert wäre. Stattdessen entziehen sich ihre Figuren einer eindeutigen Zuschreibung von Geschlechtlichkeit. Die Figurendarstellungen Wolffs, Schulz' und Konarskes besitzen ein transgressives Potential, das gerade aufgrund der besonderen Körperlichkeit wirksam wird. Marjorie Garber versteht unter Cross-Dressing eine Praxis der Hervorbringung eines Dritten, einer weitgehend unbestimmbaren ambivalenten Geschlechtsidentität jenseits der Kategorien von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ (vgl. Garber 1992, 9). Die Verkörperungsprozesse dieser drei Darsteller*innen bewegen sich stets an der Grenze zwischen Figurenkonstitution und etwas Darüberhinausgehendem, das nicht mehr vollständig in der Figur aufgeht. Ebenso treten auch nicht die Körper der Schauspieler*innen an sich in den Vordergrund der Wahrnehmung, sondern sich an ihnen manifestierende spezifische körperliche Zustände, wie z.B. der Nervosität, oder körperliche Modi wie beispielsweise Kraft oder Jugendlichkeit.

[17] Bereits Anfang der 1990er Jahre stellte bell hooks (in Bezug auf schwarze US-amerikanische Kultur) fest, dass Praktiken des Cross-Dressings

im Kontext eines grundsätzlichen kulturellen Umdenkens, das Identität als wandelbar und konstruiert konzipiert, zu verorten seien (vgl. hooks 1992, 145). In Übereinstimmung mit hooks lässt sich darauf schließen, dass auch das häufige Vorkommen auf hiesigen Bühnen als Symptom der aktuellen Virulenz dieses Themas aufzufassen ist. Dabei verlagert sich die Stoßrichtung der Frage nach Subjektivität nun von vestimentären (Selbst-)Inszenierungsweisen auf die Dimension der Körperlichkeit und stellt damit über die geschlechtliche Zuordnung hinaus vor allem die kulturell als fraglich einzuschätzende Legitimität bestimmter Körperzustände und Körperlichkeiten aus. Theater ist hier nicht primär veranschaulichend wirksam; vielmehr wird das mögliche Andere durch spezifische Praktiken der Verkörperung zur Erscheinung und dem Publikum im direkten Erleben nahegebracht.

Nacktheit. Strategien der Entblößung

[18] Eine zweite Strategie des Umgangs mit Körperlichkeit, Materialität und Geschlechtlichkeit ist die Entblößung der Performer*innen-Körper. Offenbar kann deren Wirkung so stark sein, dass vor ihr gewarnt werden muss – das Londoner Theater Sadler's Wells betont bei Olivier Dubois' „Tragédie“, einer Tanzperformance mit 18 nackten Performer*innen: „Warning: contains nudity“. Nacktheit scheint auf sehr direkte und offensive Weise Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit in einen Zusammenhang zu stellen, ist doch mit dem nackten Körper auch die vermeintliche Evidenz eines Geschlechtskörpers gegeben. Demgegenüber ist aber anzuführen, dass gerade das Zeigen nackter Körper im Theater häufig mit einer Verunsicherung der vermeintlich eindeutigen Geschlechtsidentität einhergeht. Die Sichtbarkeit von Phänomenen kann nicht als Garant einer sicheren kategorialen Bestimmbarkeit gelten. Zudem wird Nacktheit im Verlauf einer längeren Aufführung häufig zweitrangig gegenüber dem Dargestellten, so dass das Spektakuläre des vollständig Entblößten verloren gehen und gar übersehen werden kann.

[19] Nacktheit war und ist im Theater relativ häufig zu erleben – aktuelle Beispiele, bei denen alle Performenden für nahezu die gesamte Aufführungsdauer unbedeckt auf der Bühne agieren, sind Mette Ingvartsens „7 Pleasures“ (2015, gastierte im selben Jahr am HAU, Berlin), Young Jean Lees „Untitled Feminist Show“ (2010, gastierte 2013 am HAU 2) und Jürgen Goschs Inszenierung „Macbeth“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005). Die Nacktheit der Performenden verstärkt das Bewusstsein des Publikums für Dimensionen des Körperlichen und Geschlechtlichen, indem das Theater das ‚Material‘ ausstellt, das Auslöser und Ziel solcher Zuschreibungen ist. Der

phänomenal so-seiende Leib der Agierenden tritt in seinem individuellen Aussehen hervor, die performative Dimension der Aufführung, die das Hier und Jetzt des Geschehens akzentuiert, erlangt mehr Gewicht.

[20] Nackte Körper auf der Bühne haben, so die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Traub, das Potential zum Widerstand gegenüber dem „Kult um den perfekten Leib“ (Traub 2010, 362). Die US-amerikanische Performance-Theoretikerin Sue-Ellen Case stellt fest: „Staging the naked body both provoked and was inscribed by revolutionary attitudes toward the gender and sexual systems it signified.“ (Case 2002, 186) Dort, wo Triebkontrolle und Selbstdisziplin als kulturelle Werte geschätzt werden, kann Nacktheit als Bedrohung des Systems und als Bruch mit seinen Regeln aufgefasst werden. Daher ist soziokulturell stark reguliert, wann wo welche Arten von Körpern sichtbar werden dürfen. Der Kritiker Scott Brown stellt bezüglich Young Jean Lee's „Untitled Feminist Show“ fest: „We realized that all of us [...] have been invited to view the nude in only a few culturally preapproved forms. These bodies simply don't obey those rules.“ (Brown 2012, Absatz 2) Diese vermeintlich ‚ungehorsamen‘ Körper gehören einer Gruppe sehr unterschiedlicher Performer*innen, die während der gesamten Aufführung unbekleidet auf der Bühne zu erleben sind. Sie haben offenkundig Spaß, lächeln viel und rufen, ohne je ein Wort zu sagen, durch Gesten, Bewegungen und Körperhaltungen stereotype Vorstellungen weiblicher Rollen auf. Archetypen wie ‚die Hexe‘, ‚die Mutter‘ oder ‚das unschuldige Mädchen‘ werden in vorübergehenden Figurationen evoziert und bald darauf im Übergang zu anderen Bildern wieder fallen gelassen. Auf diese Weise betonen die Performer*innen die Wandlungsfähigkeit ihrer Körper: Sie zeigen, dass Körper – und Identitäten – temporär bestimmbare Effekte von Materialisierungs- und Deutungsprozessen sind. Die Performer*innen sind auch ‚ungezähmt‘ in dem Sinne, dass sie sich den für das kulturell normierte Verständnis von ‚Weiblichkeit‘ geprägten Schönheitsidealen nicht unterwerfen und sich dennoch selbstbewusst – auffallend, laut, tanzend und fröhlich – auf der Bühne präsentieren. Die Forderung nach Schlankheit als Idealvorstellung wertiger Körperlichkeit sei Teil einer aktuell bis ins Extrem gesteigerten „von ökonomischem Kalkül getriebenen Rationalität der ‚Selbst-Optimierung‘“, so Paula-Irene Villa (2011, 24). Mit ihrer demonstrativ ausagierten Haltung der Selbstverständlichkeit und Fröhlichkeit versperren sich die Performer*innen in „Untitled Feminist Show“ der Anpassung und der Scham, die bei Nicht-Erfüllen kulturell hochgeschätzter Werte wie z.B. Schlankheit normativ gefordert werden. Dadurch setzen sich die Performenden einer normierenden, gar verbalen Gewalt aus. Diese manifestiert sich beispielweise in bestimmten Äußerungen der Theaterkritik,

wenn sie, wie die Tanzwissenschaftlerin Susanne Foellmer exemplarisch herausstellt, beispielsweise missbilligend die „Cellulitis“ von Tänzerinnen erwähnt (Foellmer 2009, 157). In einer Kultur, in der Jugend und Schlankheit idealisiert werden, sind Menschen mit mehr Körperfett nach wie vor Ziel harter Diskriminierung (vgl. Chrisler 2013, 202). Die Performer*innen der „Untitled Feminist Show“ versperren sich lächelnd diesen genormten Vorstellungen idealisierter ‚Weiblichkeit‘, indem sie ihre unterschiedlichen Körperlichkeiten zelebrierend ausstellen. Mittels ihrer selbstverständlichen und fröhlich bejahten Nacktheit führen die Tänzer*innen in „Untitled Feminist Show“ nicht allein die Besonderheit eines jeden der präsenten Körper, sondern auch eine mögliche Vielfalt, weiblich und schön zu sein, vor Augen. Auf diese Weise werden kulturelle Maßstäbe von ‚Schönheit‘ und ‚Perfektion‘ in ihrer Verbindung mit Körperlichkeit als kulturelle Konstrukte und regulierende Normen ausgestellt und im Rahmen einer positiven, sich selbst zelebrierenden Verkörperung vermeintlicher ‚Imperfektion‘ ausgehebelt.

Affektion der Dinge. Begegnungen der (Geschlechts-)Körper

[21] Eine dritte aktuelle Form der Auseinandersetzung des Theaters mit der Interdependenz von Körperlichkeit, Materialität und Gender ist im zeitgenössischen Tanz und in der Performancekunst zu finden. Eine Art ‚erotische Affektion von Dingen‘ wird in verschiedenen Arbeiten zur Erscheinung gebracht und ausagiert, z.B. in Sheena McGrandles und Zinzi Buchanans „Steve and Sam’s Man Power Mix“ (Tanztage 2015, Sophiensaele), in Jeremy Wades „Drawn Onward“ (HAU 3, 2015) oder in „Supernatural“ von Simone Aughterlony, Antonja Livingstone und Hahn Rowe (HAU 3, 2015).

[22] In „Steve and Sam’s Man Power Mix“ betreten Sheena McGrandles und Zinzi Buchanan die Bühne in *drag* als Sam und Steve. Das Zusammenspiel der Dimensionen von Körperlichkeit, Materialität und Gender ergibt sich in dieser Performance aus den Begegnungen zwischen Steve und Sam mit den auf der Bühne befindlichen Dingen. Sie zerquetschen Orangen mit bloßen Händen, stellen Rigips-Platten auf, bringen sie zum Schwingen, indem sie sich mit dem Körper gegen sie lehnen, reißen sie mit einem Schwung herunter, heben Neonröhren hoch und laufen über einen imaginären Laufsteg, mit den für männliche Models typischen Posen. Ihr Gang ist schwerfällig, die Schritte weit ausholend, die Schultern leicht nach vorn gebeugt, das Gesicht ernst. Sie vollziehen Bewegungen und Gesten, die als ‚typisch männlich‘ konnotiert

sind, ohne dass sie dabei in Parodie oder Ironie abdriften. Vielmehr bleiben die beiden Performer*innen hochkonzentriert und ernst. Dass sie in *drag* auf der Bühne stehen, wird dabei fast nebensächlich – dennoch sind alle Bewegungen deutlich ‚maskulin‘ konnotiert, vor allem die sich in den Bewegungen zeigenden Kräfteverhältnisse und die Art der Handhabung der Dinge.

[23] Deutlich wird, dass der raumgreifende Radius und das Ausmaß an Kraft der Bewegungen, also die gesamte leiblich-phänomenale Sphäre des Körperlichen kulturell geschlechtlich determiniert ist. Es ist dabei nicht entscheidend, ob die beiden Performer*innen wirklich als ‚Männer‘ durchgehen könnten; vielmehr manifestiert sich an und in ihren Handlungen ‚Maskulinität‘ als eine kulturell codierte Bedeutung, deren Zuschreibung seitens der Zuschauernden von der Wahrnehmung bestimmter Kräfteverhältnisse und Energieverlagerungen abhängt. Steve und Sam scheinen sich die Dinge vorzunehmen, indem sie ausprobieren, welche Bewegungen und Handlungen mit ihnen möglich sind, doch gleichzeitig – und dieser Aspekt tritt im Verlauf der Performance zunehmend in den Vordergrund – werden sie in ihrer eigenen Körperlichkeit dabei selbst ‚erschlossen‘. D.h. für das Publikum wird das in ihren Körpern angelegte Kraft-, Energie- und Bewegungspotential erkennbar, wenn sie sich beispielsweise gegen die Rigips-Platten werfen und dabei mit voller Körperwucht gegen die dahinter befindliche Wand prallen, wenn sie Blöcke aus Sandstein am Boden oder den Wänden zerschlagen oder sich keuchend beim Zerquetschen von Orangen verausgaben. Nicht nur die Orangen treten in der ihnen eigenen Materialität hervor, wenn sie dem Druck des Gewichts nachgeben, zerplatzen und ihren Saft auf den umliegenden Tanzboden verspritzen, sondern auch die körperliche Kraft und Anstrengung der Performenden. Auf diese Weise wird die gegenseitige Verflechtung erkennbar. Die Performance zeigt, wie in den Begegnungen des Körpers mit seiner Umgebung Körperlichkeit und Räumlichkeit – also Materialität in dem oben erläuterten Sinne – allererst entstehen. Sie bedingen sich, formieren sich gegenseitig. Phasenweise während der Aufführung legen die Performer*innen ihren Unterarm auf Gegenständen, dem Boden, den Wänden oder auch dem anderen vorhandenen menschlichen Körper ab, lassen ihn dort nur für Sekunden innehalten und bewegen sich dann auf die gleiche Art weiter. Es ist eine Möglichkeit der Begegnung mit der Umgebung, der Kontaktaufnahme oder der Inbesitznahme, wie McGrandles ausführt: „Elbow is a reference to this idea of taking space“ (Trueheart 2014). Diese Art der Berührung ist vermeintlich neutral – zählt der Ellenbogen doch nicht unbedingt zu den kulturell sexuell besetzten Körperteilen, dennoch ereignet sich in der stetigen Berührung und im Berührt-Werden durch die Dinge der Umgebung für Sheena McGrandles

aka Steve eine erotische Affektion der Dinge. Körperlichkeit ist hier von Dinglichkeit nicht separat zu denken; zwischen Körpern und Dingen ereignen sich Affektionsprozesse, die u.U. auch erotisch empfunden werden können. McGrandles spricht diesbezüglich von einer „potentiality of the erotics in relation to the body and touch, and the triangle in between“ (ebd.) und verweist damit über die affektiven Kräfte zwischen verschiedenen menschlichen Körpern hinaus auf die sich potentiell ebenfalls zwischen Körpern und Dingen oder Körpern und Umgebungsraum ereignenden Anziehungs- und Erregungsprozesse.

[24] Im solcherart vorgeführten Zusammenkommen von Körpern und Dingen zeigt sich die grundlegende, aber sonst nicht bewusst wahrgenommene Verflochtenheit dieser Phänomene. Dinge besitzen ein Eigenleben, das sich in den Begegnungen und Zusammenstößen mit den Performenden aktiviert. Die hier zur Erscheinung kommenden Kräfte und Eigenschaften der Dinge bezeichnet Jane Bennett als „vital materiality“ (Bennett 2010, vii). Handlungen und Ereignisse beruhen maßgeblich auf „human/non-human assemblages“ (Watson 2013, 149). Sam und Steve zeigen in den Interaktionen mit ihrem Performance-Setting sowohl diese Verflechtung als auch die eigenständige *agency* der Dinge, die sich nicht vollständig kontrollieren lassen, so viel Kraft und Umsicht beide auch dazu einsetzen. Bruchstücke der zerhauenen Steine fliegen durch den Raum, die Rigips-Platten wippen manchmal so stark zurück, dass sie sich von der Wand lösen, die Orangen spritzen wild in alle Richtungen, und dies alles verändert die ablaufenden Prozesse und die entstehende Situation im Raum auf grundlegende Weise. Im Aufeinandertreffen offenbaren alle beteiligten Körper ihre Eigenschaften, d.h. den Radius ihrer Beweglichkeit, den Klangraum ihrer Geräusche und die Art ihrer materiellen Beschaffenheit, also ihre Festigkeit, Durchlässigkeit und Flexibilität.

[25] Ihre sichtbar werdende ‚Lebendigkeit‘, die nach Bennett in der Kraft gegenseitiger Einwirkung besteht, lässt auch die Zuschauenden nicht außen vor: Vielmehr werden sie durch die entstehenden starken sinnlichen Wahrnehmungen wie z.B. den Geruch der zerquetschten Orangen, den spezifischen Wipp-Rhythmus der Platten oder den Staub der zerschlagenen Steinquader affiziert und in die sich ereignenden Beziehungen involviert. Auf diese Weise werden Vorstellungen autonomer menschlicher Körperlichkeit und subjektiver Handlungsmacht in Frage gestellt, indem die auf der Bühne sichtbaren – und vor der Bühne befindlichen – Körper nur innerhalb eines zusammenhängenden Gefüges und in Relation zu ihrer Umgebung in Erscheinung treten und agieren.

Fazit

[26] Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, wird die Interdependenz der Dimensionen von Körperlichkeit, Materialität und Gender im Theater auf unterschiedliche Weise behandelt, akzentuiert und erfahrbar gemacht. Dabei erweist sich insbesondere das jeweils spezifische Verhältnis von Repräsentation und Präsenz als eine mögliche Art der Perspektivierung, um den Zusammenhang der drei Aspekte herauszustellen. Das mit einer langen Theatertradition verbundene Cross-Dressing ist zum einen auf der Ebene der Repräsentation zu lokalisieren, auf der die in Gang gesetzten Signifikations- und Interpretationsprozesse primär auf einem Wechsel der Kleidung beruhen und insofern meist mit einer Vorstellung von Verkleidung oder Maskierung sowie mit Fragen nach möglichem *Passing* oder Enttarnt-Werden zusammenhängen. Zum anderen wird demgegenüber mit der Nacktheit der Performenden die Ebene der Repräsentation hin zur Präsenz überschritten. Der Körper der Schauspielenden tritt als solcher hervor und bringt sich über die verkörperte Figur hinaus selbst ins Spiel. Normen idealisierter Körperlichkeit sowie Konventionen der Präsentation werden aufgerufen, durchbrochen und diese Überschreitungen z.B. in Lees „Untitled Feminist Show“ durch vom gängigen kulturellen Ideal abweichende Körper freudig zelebriert. Auf diese Weise stellt das Theater andere und anders schöne Körper neben die in den Medien omnipräsenten Schönheitsschablonen und kritisiert die zunehmend vereinheitlichte Formierung der Körper entlang kultureller Wertmaßstäbe, die einen schlanken, durchtrainierten, vermögenden, geschlechtlich eindeutigen und – nach wie vor auch – weißen Körper priorisieren. In Lees Performance verschiebt sich zudem das Verhältnis zwischen Repräsentation und Präsenz verstärkt hin zu letzterer, insofern nur mehr vereinzelt und phasenweise Figuren und Handlungsfragmente auftauchen, die von den Performer*innen andeutungsweise verkörpert werden.

[27] Bei McGrandles und Buchanans „Man Power Mix“ werden die auf der Bühne anwesenden Körper auf ähnliche Weise in ihrem So-Sein hervorgehoben, wobei dies jedoch weniger durch die Ausstellung ihrer Materialität als vielmehr über eine sich in Kollisionen und Kämpfen ereignende Verausgabung geschieht. Wie bei den zuvor herausgestellten Cross-Dressing-Beispielen, bei denen die Figuren Kreon, Macbeth und Viola sich – jenseits einer konkreten geschlechtlichen Verortung – insbesondere durch körperliche Eigenschaften wie Kraft, Jugendlichkeit oder Nervosität charakterisieren lassen, treten bei Steve und Sam bestimmte physische Dynamiken und Energien in den Vordergrund der Wahrnehmung. Ihre Körper werden dabei in ihrer Offenheit und

Affizierbarkeit kenntlich; sie stehen grundlegend und permanent mit ihrer Umgebung im Austausch. Eine Begrenzung oder auch das Getrennt-Sein menschlicher Körper gegenüber den Dingen und Kräften der sie umgebenden Welt ist nur vermeintlich vorhanden. In diesem Sinne weist das Theater auf die Fraglichkeit der Annahme eines Subjekts hin, dessen Handlungsmacht als souverän konzeptualisiert wird. Stattdessen kommt das Subjekt als ein den diversen Vorgängen ausgesetzter Körper zur Erscheinung, der sich in diesem Geschehen behaupten muss, um die angestrebten Ziele – z.B. das Beibehalten einer Richtung bei starkem Gegenwind – zu realisieren. Die dafür eingesetzten Strategien, d.h. die Kräfte, Bewegungen, Posen oder energetischen Levels, sind, wie es die Performer*innen in der Art ihrer Verkörperungen manifestieren, nicht neutral, sondern geschlechtlich besetzt, werden sie doch als typisch ‚maskulin‘ vorgeführt. Zugleich neutralisiert sich aber im Verlauf der Aufführung der zunächst noch auffällige *drag*-Aspekt, insofern die mit den Dingen im Raum durchgeführten diversen Aktionen zu einer Verschiebung des Fokus auf den Körper in Relation zur Umgebung führen.

[28] Indem Sinnzuweisungen häufig zugunsten der Akzentuierung des Sinnlichen überschritten oder gar irritiert werden, wird Körperlichkeit im Theater als wirkmächtige, teilweise formbare, aber nie vollständig zu kontrollierende, auch exzessive Materialität gezeigt, die stets im Wandel ist. Dies deutet möglicherweise auf eine Verschiebung der Verhandlung von Geschlechtsidentität hin: Nicht mehr die durch performative Strategien ermöglichte Inszenierbarkeit eines anderen als des vermeintlich ‚eentlichen‘ Geschlechts steht zur Disposition, sondern die Frage, was es mit dem Körper, dem vielleicht letzten Refugium eines essentialistisch geprägten Geschlechterverständnisses, auf sich hat, und zwar hinsichtlich der weitgehenden Formbarkeit und Offenheit des Körpers, die sich einerseits in den verbesserten Möglichkeiten operativer Eingriffe, andererseits aber auch in einem Bewusstsein der Veränderbarkeit von Bewegungsmustern, raumgreifendem Verhalten und Kräfteverhältnissen etc. anzeigt. Körperlichkeit wird als offen und variabel vorgeführt, Identität als nie vollkommen kohärent mit sich, sondern stattdessen permanent im Wandel. Subjekte sind keine in sich geschlossenen Entitäten, sondern offene, fluide Gebilde in permanenter Bewegung und im Austausch mit anderen Subjekten und Körpern.

[29] Ausgehend von Beispielen des Theaters, des zeitgenössischen Tanzes und der Performance zeigt sich, dass die Dimensionen Materialität, Körperlichkeit und Gender in den genannten Aufführungen auf vielfältige Art und

Weise ineinandergreifen. Die analysierten Beispiele verdeutlichen die Schwerpunktsetzung beim Cross-Dressing auf Fragen der Geschlechtskategorisierung, bei der Nacktheit auf Fragen der Körperkategorisierung und -hierarchisierung sowie bei der Interaktion mit den Dingen auf Fragen der Hierarchisierung menschlicher und nicht-menschlicher Körper sowie deren grundlegende Relationalität und Verflochtenheit. Vom Theater ausgehend lässt sich der Gender-Diskurs in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft dahingehend erweitern, dass auf der Bühne durch spezifische Inszenierungsstrategien und Verkörperungspraktiken einerseits Geschlechterkategorien, aber andererseits auch ein Verständnis legitimer Körperlichkeit und kohärenter Identität sowie ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zu Dingen und Raum fraglich werden, die in weitergehenden Analysen erforscht werden müssten. Da das Theater sich gerade mit der Hinwendung zu körperlicher Materialität und zur Interaktion mit Dingen auf kulturwissenschaftliche Diskussionen jenseits der Theaterwissenschaft bezieht, wäre eine verstärkte Auseinandersetzung mit diesen hier bislang weitgehend vernachlässigten Aspekten produktiv. Zudem ist anzunehmen, dass die Beschäftigung mit dem Theater unter den entsprechenden Gesichtspunkten wiederum auch zu einer Bereicherung der bereits laufenden Debatten führen wird.

Endnoten

- 1 Das heißt natürlich nicht, dass es keine theaterwissenschaftlichen Forschungen zu Gender in den letzten Jahren und Jahrzehnten gegeben hat; um ein Spektrum anzudeuten vgl. Apfelthaler 2001; Hochholdinger-Reiterer 2014; Möhrmann 2000; Müller 2008; Pailer/Schöbler 2011; Schulze 1999 u.v.a. Gemeint ist damit vielmehr, dass Gender bislang weder eine leitende noch eine integrierte Kategorie in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft darstellt – und dennoch wird sie theaterwissenschaftlich erforscht (vgl. den Forschungsüberblick zu genderwissenschaftlichen Studien in der Theaterwissenschaft bei Schrödl 2016, 32f.).
- 2 Die Marginalisierung von Gender ist tatsächlich ein Phänomen der Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, ganz anders verhält es sich in den Performance und Theatre Studies im englischsprachigen Raum, etwa in den USA oder Großbritannien, wo Gender zu den integrierten, ja selbstverständlichen Kategorien zählt (vgl. Bergmann 2017). Zentrale Impulse zu gender- und queerorientierten Forschungen kommen entsprechend nach wie vor aus dem angloamerikanischen Raum (vgl. z.B. Solomon 1997; Case 2009; Dolan 2010; Greer 2012). Folglich erscheint es naheliegend und sinnvoll, auch in Bezug auf Geschlechterinszenierungen im Gegenwartstheater sowie zum Verhältnis von Gender, Materialität und Körperlichkeit nicht allein auf Diskurse des deutschsprachigen Raumes zurückzugreifen, sondern sich vielmehr international zu orientieren. Gleichzeitig löst die internationale Ausrichtung nicht die Probleme: Einerseits sind die analysierten Gegenstände oftmals nicht kompatibel, etwa wenn es in den englischsprachigen Analysen um Geschlechterinszenierungen aus der Performance-

kunst geht, die sich aber weder inhaltlich, noch formal oder ästhetisch mit Aufführungen aus der deutschen (Stadt-)Theaterlandschaft vergleichen lassen. Andererseits macht das vorschnelle Übergehen zu englischsprachigen Theorien und Diskursen ja gerade die Lücke, das Desiderat im eigenen Kontext unsichtbar.

Literaturverzeichnis

- Apfelthaler, Vera (2001): Die Performance des Körpers – der Körper der Performance. Sankt Augustin: Gardez! Verlag.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press.
- Bergmann, Franziska (2017): Desiderata. Der Dialog zwischen Dramenforschung, Theaterwissenschaft und Gender Studies im internationalen Vergleich. In: Günter, Manuela; Keck, Annette; Poole, Ralph (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Gender Studies*, Berlin: Kadmos [in Druck].
- Brown, Scott (2012): Theater Review: Young Jean Lee's Untitled Feminist Show. <http://www.vulture.com/2012/01/theater-review-young-jean-lees-untitled-feminist-show.html#> (14.09.2016).
- Case, Sue-Ellen (2002): The Emperor's New Clothes. The Naked Body and Theories of Performance. In: *SubStance* 2/3 (31), Special Issue: Theatricality, 186-200.
- Case, Sue-Ellen (2009): *Feminist and Queer Performance. Critical Strategies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chrisler, Chris (2011): Leaks, Lumps, and Lines: Stigma and Women's Bodies. In: *Psychology of Women Quarterly* 2 (35), 202-214.
- Ferris, Lesley (2014 [1998]): Introduction to Part Five. Cross-dressing and Women's Theatre. In: Goodman, Lizbeth (Hg.): *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London, New York: Routledge, 165-169.
- Dolan, Jill (2010): *Theatre and Sexuality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika/ Fleig, Anne (Hg.) (2000): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto Verlag.
- Foellmer, Susanne (2013): Un/Doing Gender. Markierungen und Dekonstruktionen der Inszenierung von Geschlecht in zeitgenössischen Tanzperformances. In: Angerer, Marie-Luise/Hardt, Yvonne/Weber, Anna-Carolin (Hg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Zürich: diaphanes, 139-155.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York, London: Routledge.
- Greer, Stephen (2012): *Contemporary British Queer Performance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hardt, Yvonne (2014): Stichwort: Körperlichkeit. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 189-196.

- Hochholdinger-Reiterer, Beate (2014): *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- hooks, bell (1992): *Black Looks. Race and Representation*. Boston, MA: South End Press.
- Howard, Jean E. (1993): *Cross-Dressing, the Theatre and Gender Struggle in Early Modern England*. In: Lesley Ferris (Hg.): *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing*. London, New York: Routledge, 19-49.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Levine, Laura (1986): *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642*. In: *Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts* 2 (28), 121-143.
- Möhrmann, Renate (Hg.) (2000): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag.
- Müller, Gini (2008): *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Pailer, Gaby/Schöbler, Franziska (Hg.) (2011): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam: Rodopi.
- Pfeiffer, K. Ludwig (1988): *Materialität der Kommunikation?* In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 15-28.
- Plessner, Hellmuth (1970): *Lachen und Weinen*. In: Dux, Günter (Hg.): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 11-171.
- Röttger, Kati (2005): *Zwischen Repräsentation und Performanz. Gender in Theater und Theaterwissenschaft*. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. 2. Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag, 520-556.
- Schouten, Sabine (2014): *Stichwort: Materialität*. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 205-207.
- Schrödl, Jenny (2016): *Die Kategorie „Gender“ in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater*. In: Spelsberg-Papazoglou, Karoline (Hg.): *Gender und Diversity. Die Perspektiven verbinden*. Berlin: Lit Verlag, 28-39.
- Schrödl, Jenny (2014): *Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken*. In: *etum* 1 (1), 33-52.
- Schrödl, Jenny (2012): *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schulze, Janine (1999): *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund: Edition Ebersbach.
- Solomon, Alisa (1997): *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*. London, New York: Routledge.
- Traub, Ulrike (2010): *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Trueheart, Louise: *Queer Masterminds: Fruits of Insight on Steve & Sam*. In: *Coven Berlin vom 1.10.2014*, <http://www.covenberlin.com/queer-masterminds-steve-and-sam/> (18.05. 2017).

Villa, Paula-Irene (2011): Einleitung. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 23-34.

Watson, Janell (2013): Eco-sensibilities: An Interview with Jane Bennett. In: *Minnesota Review* 81, 147-158.